



MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

Uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos

Joana Venda Machado Cordeiro

SETEMBRO 2015

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?
Uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos

Joana Venda Machado Cordeiro

SETEMBRO 2015

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

Uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos

Joana Venda Machado Cordeiro

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação científica da professora doutora Cláudia Madeira, da orientação externa do doutor Otelo Lapa (Fundação Calouste Gulbenkian) e da orientação profissional do doutor Bernardo Korth Brandão Azevedo Lopes (OPART, E.P.E. – Teatro Nacional de São Carlos).

SETEMBRO 2015

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

Uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos

Joana Venda Machado Cordeiro

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Nacional de São Carlos; direção de cena; diretor de cena; *backstage*.

O trabalho do diretor de cena, um métier artístico? – uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos consiste no relatório das atividades desenvolvidas durante o estágio curricular do segundo ciclo académico, realizado nessa instituição cultural. O estágio teve como objetivo a participação como assistente de direção de cena das Óperas *La Cenerentola* e *The Rake's Progress*.

Do conjunto dessas ações, o presente relatório enfatizará a reflexão teórica acerca do papel do diretor de cena nos processos criativos de construção de espetáculos.

A partir da contextualização do trabalho em direção de cena, atentar-se-á na realidade específica da direção de cena em ópera, de forma a refletir sobre a profissão do diretor de cena e a sugerir novas linhas de pensamento.

ABSTRACT

KEYWORDS: São Carlos National Theatre; stage management; stage manager; backstage.

Stage management, an artistic métier? – an experience in stage management in São Carlos National Theatre is a report of the internship developed at this cultural institution.

The internship as assisting stage manager was held during the second academic semester and focused upon two main opera projects: *La Cenerentola* and *The Rake's Progress*.

The report will emphasize a theoretical reflection on the role of the stage manager within the show construction's creative process.

Starting from the working context of the stage manager, the report will be based upon the specificities of stage management in opera to reflect upon the role of stage directors and suggest new lines of thought.

ÍNDICE

.....	3
Introdução.....	1
I Caracterização da Instituição.....	3
1.1 – A história do TNSC.....	3
1.2 – A arquitetura do TNSC.....	4
1.3 – A evolução do TNSC.....	5
1.4 – A atividade atual do TNSC	7
II Reflexão teórica: o trabalho do diretor de cena, um <i>métier</i> artístico?	8
III O projeto de estágio.....	14
3.1 – A Cinderela, ou o triunfo da bondade.....	15
3.2 – The Rake’s Progress.....	22
Considerações finais.....	27
Bibliografia.....	i
Lista de figuras.....	iii
Anexo 1 - Figuras.....	v
Anexo 2 – Protocolo de acordo entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos.....	xxi
Anexo 3 – Ficha do estagiário.....	xxiv
Anexo 4 – Relatório de avaliação do estágio.....	xxviii

LISTA DE ABREVIATURAS

DC – Diretor / Direção de cena

TNSC – Teatro Nacional São Carlos

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

OPART – Organismo de Produção Artística, E.P.E

MESTRADO EM ARTES CÉNICAS

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

Uma experiência na direção de cena do Teatro Nacional de São Carlos

Joana Venda Machado Cordeiro

Nota prévia do orientador *

Ser Director de Cena é muito mais para além da formação, currículo e experiência, é também uma vocação.

São horas, dias, anos de formação contínua, ensinamentos que se retiram de cada projecto, porque independentemente de haver sempre uma base que é comum a todos os projectos, trabalhar nesta área faz com que o dia-a-dia nunca se repita. O desafio constante, a necessidade de serem encontradas soluções em tempo recorde, porque o espectáculo tem dia e hora marcado e bilhetes vendidos, faz de nós os profissionais da Direcção de Cena, elementos com uma carreira muito própria e que deve ser objecto do maior respeito e consideração.

Trata-se de um trabalho de risco e requer um conhecimento da psicologia humana, uma vez que estamos a trabalhar com sensibilidades apuradas de Maestros, Músicos, Encenadores, Coreógrafos e Artistas, etc., com os quais nem sempre é fácil estabelecer relações. Tendo em conta que os Artistas, quando em actuação pública, estão completamente expostos e sem defesa alguma, acontece por vezes ser o Director de Cena em função o catalisador de emoções e em quem os artistas se apoiam nas suas naturais inseguranças que antecedem o início do espectáculo.

Um Director de Cena nunca pode perder o autodomínio, independentemente das diferentes situações que podem decorrer deste relacionamento subtil, deve sempre assegurar a interligação entre a criação artística e a concretização do espectáculo, quer através dos meios humanos, quer dos meios técnicos que dispõe. A sua postura deve ser de firmeza, não obstante, mantendo sempre a correcção, educação e domínio da situação. A calma e a serenidade que detém, transmitem a confiança necessária à equipa que dirige. O discernimento, inteligência e poder de decisão certa, atributos necessários de um Director de Cena, em determinados momentos da sua vida profissional rivaliza com as de um estratega militar. Durante o

desempenho das suas funções, as decisões que tomadas são irreversíveis, uma vez que se ocorrer um erro, rapidamente, o público se dá conta, é o Director de Cena em funções que assume a responsabilidade total da sua decisão.

O trabalho da Direcção de Cena é também um trabalho de bastidores, silencioso e movedor de pontes entre as diferentes componentes e gestor de toda uma equipa que trabalha na sombra, possibilitando a apresentação e o sucesso dos espectáculos, é um Maestro que não se vê.

Otelo Lapa

Diretor de Cena Coordenador na Fundação Calouste Gulbenkian

* Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico

Introdução

O trabalho que ora se apresenta insere-se na componente não letiva do Mestrado em Artes Cénicas, nomeadamente na variante de estágio com relatório.

Há duas outras modalidades oferecidas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) que conferem, igualmente, o grau de mestre. Foi o carácter prático desta, que deixava adivinhar um aprofundamento de conhecimentos adquiridos nos vários seminários assistidos e na experiência profissional na Fundação Calouste Gulbenkian, que conduziu à sua escolha.

Este trabalho privilegiará a exposição da experiência prática vivida na instituição de acolhimento, bem como das formas e dos meios como foi desenvolvida. A dissertação será completada com uma análise reflexiva do trabalho final.

Neste projeto despenderam-se três meses de trabalho, equivalentes às 400 horas exigidas pela Faculdade, com início em finais de fevereiro de 2015 e conclusão em inícios de junho do mesmo ano.

Serve ainda esta introdução para brevemente apresentar os capítulos que se lhe seguirão.

No primeiro capítulo, “I – Caracterização da Instituição”, dá-se a conhecer o Teatro Nacional de São Carlos: a sua história, o seu funcionamento interno e as suas características formais enquanto instituição cultural.

“II – Reflexão teórica: o trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?”, o segundo capítulo, é o mais teórico e generalista. Neste capítulo será feita uma reflexão relativa à natureza do trabalho em direção de cena e será problematizado o carácter artístico da profissão.

“III – O projeto de estágio” constitui o tema do terceiro capítulo. Aqui desenvolver-se-á uma análise das duas produções de ópera integrantes do estágio no

TNSC.

Nas “Considerações finais” será feito o balanço do estágio, equacionando a experiência adquirida e o seu contributo para a valorização pessoal.

No final do relatório, feita a devida referência às fontes consultadas para a elaboração deste trabalho, encontra-se um conjunto de anexos variados – escritos e gráficos–, cuja leitura deve ser concomitante à do trabalho visto que, como consequência da metodologia de escrita adotada, alguns deles complementam e desenvolvem o texto em que estão inseridos, enquanto que outros são meramente ilustrativos de exemplos aí evocados.

Caracterização da Instituição

O Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) é a principal instituição cultural de ópera e de música coral e sinfónica em Portugal.

Localizado no centro histórico de Lisboa, o TNSC é gerido atualmente pelo Organismo de Produção Artística, E.P.E (OPART), que prossegue “fins de interesse público e tem por objeto a prestação de serviço público no domínio da cultura músico-teatral, compreendendo designadamente a música, a ópera e o bailado, através do Teatro Nacional de São Carlos e da Companhia Nacional de Bailado”¹.

1.1 – A história do TNSC

Inaugurado² no dia 30 de junho de 1793 com a ópera *La Ballerina Amante* de Domenico Cimarosa, numa época de grandes contradições político-sociais (que, aliás, toda a história do TNSC acompanha), foi o primeiro teatro da corte público – isto é, a que tinha acesso todo o cidadão “pagante”³. Em 1928, este edifício neoclássico de inspiração setecentista e italiano foi classificado como Monumento Nacional.

Francisco da Fonseca Benevides, grande historiador da ópera em Portugal de finais do século XIX / início do século XX, refere no primeiro dos livros que se publicaram sobre a história do *Theatro de S. Carlos* que “no espaço de seis meses se construiu o primeiro theatro lyrico em Lisboa que recebeu a denominação de Real Theatro de S. Carlos, em honra da princeza D. Carlota Joaquina de Bourbon, mulher do príncipe herdeiro D. João”⁴. Esta referência é visível na placa central de homenagem na

¹ Ref. O portal do TNSC em <http://tnsc.pt/opart/>

² Por via da necessidade de colmatar a falta do [Teatro Ópera do Tejo](#), destruído no [Terramoto de 1755](#)

³ Apesar do ecletismo que sempre caracterizou o TNSC.

⁴ Benevides, Francisco da Fonseca (1883) *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, pp.20

varanda do piso nobre do TNSC (ver figura 1), ora traduzida:

“Em honra de Carlota Joaquina, princesa do Brasil, por ter consolidado a próspera condição de Estado através de uma régia descendência, cem cidadãos de Lisboa provados no solícito amor e duradora fidelidade para a Casa Real, sob patronato de Diogo Inácio de Pina Manique, Pai da Pátria, ergueram este teatro, com bons auspícios, para servir de testemunho do júbilo nacional. Ano de 1793”⁵.

Pina Manique, intendente-geral da Polícia, “um símbolo das contradições que caracterizam a situação político-social”⁶ da época, pela influência da burguesia que muito ascendeu após o terramoto de 1755, defendeu as suas inovadoras ideias acerca da relação entre o Poder e o Teatro.

Por um lado, fazia falta um teatro de ópera para Lisboa; por outro, a obra do teatro foi considerada à luz das obras de caridade que a polícia concebia através da Casa Pia, que superintendia a administração do TNSC. Num contexto político hostil às ideias iluministas, esta obra só foi possível devido à influência de Pina Manique, homem de confiança do então primeiro-ministro Sebastião José de Carvalho e Melo.

1.2 – A arquitetura do TNSC

Uma sociedade de negociantes e capitalistas portugueses, entre os quais se destacaram Quintella, Sobral, Bandeira, Machado, Caldas e Solla, investiu na construção de um teatro com elementos neoclássicos e rococó – uma “cópia do teatro de S. Carlos de Nápoles, o qual ardeu”⁷ e o La Scala de Milão. A equipa de direção técnica da obra seria constituída pelo arquiteto José da Costa e Silva, que havia feito os seus estudos em Itália, e que seria acompanhado pela direção e inspeção de obras de Sebastião António da Cruz Sobral e Joaquim Pereira como mestres de obras.

⁵ Trad. TNSC

⁶ Vieira de Carvalho, Mário (1993) *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.52

⁷ Benevides, Francisco da Fonseca (1883) *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, pp.21

A conceção arquitetónica da sala, caracterizada pela sua forma elíptica com cinco ordens de camarotes, foi concebida segundo “o modelo elíptico dos teatros italianos de ópera da época, tendo em consideração os estudos mais avançados sobre acústica. Um dos focos da elipse recaía no centro do proscénio, o outro no lugar do rei”⁸. A este lugar corresponde o conceito de teatro de corte ou régio.

Do ponto de vista vocal, esta construção foi pensada “ao serviço das vozes”⁹ e foi considerado “o fluir cénico-musical como pano de fundo do virtuosismo vocal”¹⁰.

O salão nobre só foi concluído em 1796 e era o local privilegiado para a realização das oratórias, “pois julgava-se ou dizia-se n’esse tempo que a musica sacra não devia ser executada sobre o palco scenico”¹¹ – ver figuras 2, 3 e 4.

1.3 – A evolução do TNSC

O TNSC foi administrado por diversas superintendências e a sua função institucional evoluiu desde o prestígio e demonstração de poder, ao divertimento, sociabilidade e até à sua atual função cultural e educativa.

Ao longo dos tempos o TNSC sofreu diversas transformações, remodelações e obras de conservação e restauro, implicando “a relação entre conservação e inovação, exigências técnicas, normativas, critérios históricos e culturais”¹².

O edifício teatral mais antigo do país, e um dos mais antigos da Europa, tem um grande valor histórico-arquitetónico e as intervenções supra citadas, embora várias vezes criticadas por especialistas, foram realizadas à luz do seu carácter simbólico, conciliando a reparação e a reintegração, “a relação entre conservação e criação, entre

⁸ Vieira de Carvalho, Mário (1993) *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.53

⁹ Idem

¹⁰ Ibidem

¹¹ Benevides, Francisco da Fonseca (1883) *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, pp.26

¹² Mascarenhas-Mateus, João e Vargas, Carlos (2014) *São Carlos, um teatro de ópera para Lisboa, património e arquitetura do Teatro Nacional de São Carlos*, INCM, Teatro Nacional de São Carlos, pp.11

prática da arquitetura e historiografia, entre técnicas antigas e modernas”¹³.

O TNSC é considerado um teatro “à italiana”, isto é, constituído por dois elementos complementares e equilibrados do ponto de vista do espaço: a cena e a sala. Eugénio Harrington Sena, no seu estudo *Fisionomia de um teatro – machina e aparato*, refere que não existe nenhuma condicionante que leve a pensar que as atuais varandas e teia não sejam as originais.

Em 1885 procedeu-se à eletrificação do teatro. As principais obras de remodelação do TNSC, efetuadas em 1940, não contemplaram a modernização dos equipamentos da maquinaria de cena que integra o conjunto essencial para o funcionamento dos espetáculos.

O TNSC tem atualmente oitocentos e quarenta e três lugares, entre os lugares na plateia e nos camarotes. A pretexto do bicentenário do teatro em 1993 realizaram-se as últimas intervenções mais profundas, nas condições acústicas da sala e na renovação do sistema elétrico. A recuperação das fachadas e a remodelação das salas de ensaios e alguns camarins foi já realizada recentemente.

Futuras e necessárias intervenções, que se prendem essencialmente com a falta de espaço¹⁴ num edifício de elevado valor patrimonial, implicam a preservação e conciliação entre a qualidade do monumento nacional com a melhoria da função de um edifício teatral de ópera, sede de dois agrupamentos musicais – a Orquestra Sinfónica Portuguesa e o Coro do Teatro Nacional de São Carlos, bem como das equipas técnicas e artísticas.

¹³ Idem, pp.14

¹⁴ Carlos Vargas, antigo administrador do TNSC e atual diretor geral da OPART, refere no livro anteriormente citado, como principais áreas de necessária intervenção: a criação de uma sala de ensaios para o Coro e Orquestra, a atualização da maquinaria do palco com novas tecnologias, a construção de salas para atividades educativas, a requalificação das oficinas de carpintaria, adereços, costura e armazém de guarda-roupa, entre outras áreas. A maior dificuldade será a sua integração, tendo em consideração as relevantes condições de segurança, num teatro com uma grande intensidade de materiais decorativos, tapetes e mobiliários, mantendo ainda um palco e uma teia construídos na estrutura de madeira original. Não existe ainda uma sala adequada de refeições e as salas de ensaio são insuficientes.

1.4 – A atividade atual do TNSC

O TNSC tem atualmente a decorrer uma temporada lírica e sinfónica organizada entre os meses de setembro e junho.

No mês de julho realiza-se o Festival ao Largo, uma iniciativa ao ar livre no Largo de São Carlos, que muito tem contribuído para a democratização das práticas culturais do país, no geral, e do Teatro Nacional de São Carlos, em particular, pelo carácter gratuito dos bilhetes e pela diversidade da programação artística na sua relação com a cidade.

“Uma nova temporada para um novo ciclo” é o objetivo proposto pelo conselho de administração do OPART para a temporada de música 2014-2015.

Tal como os grandes teatros de ópera do mundo, o TNSC recuperou nesta temporada a lógica das temporadas da programação lírica e sinfónica entre os meses de setembro e junho. Na brochura do TNSC destacam-se os concertos pedagógicos e respetivo posicionamento face às escolas, aos profissionais de música, entidades culturais e sociedade civil em geral: “Com a consolidação desta teia de ligações, orientadas para o cidadão, pretende-se criar as condições adequadas para que a nossa instituição se possa tornar mais acolhedora e mais convidativa”¹⁵.

As visitas ao edifício, as exposições e a centralidade dos agrupamentos artísticos foram as linhas de orientação da temporada em que este relatório se integra.

¹⁵ Brochura da temporada 2014-2015 do TNSC.

II | Reflexão teórica: o trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

A direção de cena (DC) é uma profissão das artes do espetáculo que se insere, pela sua especificidade, entre a técnica e o trabalho criativo. Poderemos considerá-la uma profissão criativa? Um *métier* artístico?

A direção de cena “é a designação internacionalmente utilizada para definir a função de gestão e planeamento, controlo e concretização das atividades artística e técnica que constituem um espetáculo”¹⁶. Em Portugal esta profissão tem vindo a desenvolver-se; contudo é ainda “um cargo discreto de subtileza artística”¹⁷ e uma profissão que vem criando “novas metodologias e aproximações produtivas ao espetáculo”¹⁸. Apesar da escassa informação, pensa-se que surgiu em Portugal aquando da renovação dos teatros na década de 90 e da necessidade efetiva das principais instituições culturais. Confundindo-, muitas vezes, com o trabalho do contrarregista, que era aliás o profissional que informalmente realizava este trabalho, o seu papel tem evoluído, sendo hoje considerado por muitos um protagonista em *backstage*, o responsável pela “apresentação pública do objeto artístico”¹⁹.

A crescente institucionalização que em Portugal se verificou, e que fez emergir a profissão da direção de cena, leva-nos também a refletir sobre a experiência e a trajetória deste grupo profissional. Interessa analisar na ótica da sociologia das profissões artísticas, o percurso formativo dos diretores de cena em Portugal, o mercado de trabalho e as suas semelhanças com a profissão dos artistas para

¹⁶ Miguel et al (2006) *Guia da artes visuais e do espetáculo*, Lisboa: Instituto das Artes / Ministério da Cultura, pp. 53

¹⁷ Soares, Pedro António (2011) *A Direção de Cena, um cargo de subtileza artística*, European Review of Artistic Studies, ISSN, pp.15

¹⁸ Idem

¹⁹ Miguel et al (2006) *Guia da artes visuais e do espetáculo*, Lisboa: Instituto das Artes / Ministério da Cultura, pp. 53

aprofundar o entendimento que se defende nesta dissertação acerca do carácter artístico desta profissão.

O livro português *Profissão e Vocação* organizado por Ana Delicado, Vera Borges e Steffan Dix reúne um interessante conjunto de ensaios sobre diferentes grupos profissionais, e é um importante contributo para a construção social das profissões na sociedade portuguesa atual. Vera Borges e Ana Delicado partem do discurso dos artistas e dos cientistas sobre a escolha das suas carreiras para analisar as condições da formação da vocação, e é a partir deste capítulo que se fará um paralelismo entre a profissão do artista e do diretor de cena.

O que leva uma pessoa a escolher a profissão de direção de cena? Como se constrói a vocação artística dos diretores de cena? A estas questões está associada a questão da vocação que tem, como referência incontornável para as ciências sociais, o trabalho de Max Weber, que defende que "nada tem valor para o homem, enquanto homem, se não puder fazê-lo com paixão"²⁰ e que "sem essa paixão, sem esse sentimento (...) não se tem vocação"²¹.

A noção de vocação em Georg Simmel²² traz também uma contribuição efetiva, referindo-se a esta como "estratégia de vida cujo objectivo principal é a felicidade". Para Simmel significa "uma atitude individual que encontra o valor máximo do ser humano na felicidade do indivíduo ou da sociedade". A vocação é transversal à arte e à religião, entre outras áreas, e muitas vezes os indivíduos descrevem que escolhem determinada profissão na sequência de um "chamamento" que sentem relativamente a determinada área de trabalho.

Neste sentido importa realçar o trabalho Robert Neely Bellah, que entende o

²⁰ Weber, Max, *Politik als Beruf*, em português *Política como Vocação* (obra de 1919), cit. Delicano, Borges e Dix, 2010, pp.12

²¹ Idem

²² Simmel, Georg, *Eine kunstphilosophische Betrachtung*, em português *Uma contemplação filosófica sobre a arte* (obra de 1898), cit. Delicano, Borges e Dix, 2010, pp. 12-13

chamamento como "o ideal prático de actividade e carácter que torna o trabalho de uma pessoa moralmente inseparável da sua vida"²³.

Não existem estudos feitos relativamente ao percurso formativo dos diretores de cena em Portugal mas sabe-se que não existe nenhum curso superior em direção de cena, apenas módulos criados muito recentemente – por exemplo na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculos, no Fórum Dança, na Escola Superior de Teatro e Cinema e na Escola Superior de Dança –, pelo que se pode concluir que os diretores de cena em Portugal são formados noutras áreas ou no estrangeiro.

Os estágios curriculares e profissionais no âmbito do Instituto de Emprego e Formação Profissional são atualmente a forma de entrada no mercado de trabalho, que no nosso país é essencialmente institucional. Os assistentes de direção de cena fazem um percurso de aprendizagem com os seus orientadores (o aprender fazendo, como os artistas com os seus mestres) que lhes poderá permitir um trabalhar como diretores de cena. A grande questão desta segunda geração de diretores de cena especializados, ou seja, plenamente integrados nas instituições que os acolheram, é de facto uma questão contraditória, uma vez que o mercado de trabalho, por questões financeiras, não tem capacidade de os integrar; nota-se, portanto, uma vaga de novos diretores de cena que não têm depois trabalho.

Janine Rannou e Ionela Roharik referiam-se aos bailarinos como tendo uma atividade de profunda ligação com ela mesma²⁴ (*métier du engagement*), e o mesmo se pode verificar com os diretores de cena que trabalham em instituições ou em projetos artísticos em regime de *full time*.

Fazendo agora uma comparação com a atividade artística, a direção de cena assemelha-se a esta no desenvolvimento de tarefas desafiadoras, nas experiências apaixonantes, na liberdade e na autonomia e ainda na “possibilidade de os indivíduos

²³ Bellah, Robert, *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life* (obra de 1985), cit. Delicano, Borges e Dix, 2010, pp.13

²⁴ Rannou, Janine e Roharik, Ionela (2006), cit. Delicano e Borges, 2010, pp.213

desenvolverem vocações tardias ou acidentes de percurso que se descobrem ou se aprendem já durante a idade adulta”²⁵. No caso da direção de cena, existem em Portugal artistas que se tornaram diretores de cena, numa descoberta de um universo de trabalho em que podemos verificar paralelismos no que diz respeito ao discurso das vocações nestas duas profissões.

Os autores citados, entre outros tantos da área da sociologia da arte e da cultura, permitem-nos considerar, através da análise da vocação profissional, a aproximação entre certas profissões. Esta análise propõe a relação entre os diretores de cena e os artistas, logo entre a direção de cena e as artes. Este é o entendimento que este trabalho propõe: o trabalho do diretor de cena como um *métier* artístico e uma profissão criativa.

A natureza dos projetos artísticos e das instituições culturais, assim como a relação com os criadores, reflete o grau de participação do diretor de cena nos processos artísticos, durante a pré-produção, a produção e a pós-produção dos espetáculos (ver figura 5). O diretor de cena desempenha um papel fundamental na criação de condições artísticas e técnicas ao longo da criação artística, mas a “gestão da criatividade implica muito mais do que administração ou gestão (...) esta requer intuição, sensibilidade, resolução, inteligência e disciplina”²⁶.

Cada projeto em DC é um desafio constante, pois tem especificidades que o diferencia de outros projetos: “creativity, we suggest, can be supplemented by technique. Effective organization coupled with careful forward-planning can result in impressive productions”²⁷.

Um bom diretor de cena é de certa forma um criativo, uma vez que utiliza o pensamento divergente, a criatividade e inovação no seu trabalho, aparentemente de

²⁵ Delicano, Borges e Dix (2010) *Profissão e Vocação*, ICS, pp.240

²⁶ Soares, Pedro António (2011) *A Direção de Cena, um cargo de subtileza artística*, European Review of Artistic Studies, ISSN, pp.15

²⁷ Menear, Pauline and Terry Hawkins (2003) *Stage Management and Theater Administration*, Series Editor: David Mayer, pp. 6

ordem técnica, de análise e pesquisa: “the innovation needs to be undertaken through the creative inputs of the individuals and/or the management (...) in fact, innovation requires the agreement, support and commitment of managers towards an innovative project”²⁸.

O trabalho de direção de cena em ópera, pela sua multidisciplinaridade de linguagens e de recursos, tem particularidades que interessa destacar.

Normalmente são grandes produções, com muitas pessoas em cena, que requerem uma grande capacidade de organização e de rigor na concretização das deixas do guião de DC (ver figura 6). Existem mudanças de cena e de figurinos durante os espetáculos, num grande trabalho de equipa e de cooperação entre os diferentes setores que trabalham nas produções. A música, os agrupamentos musicais, os solistas e os maestros são outros elementos constitutivos deste tipo de produções.

O assistente de direção de cena é o profissional que trabalha diretamente com o diretor de cena principal e o assiste nas diversas componentes técnicas e artísticas. Reporta ao diretor de cena e tem autonomia no desempenho de funções de direção de cena, de acordo com a sua experiência.

Existem inúmeras definições para a profissão do diretor de cena devido aos diferentes aspetos das produções em questão e às particularidades das instituições culturais.

“Stage management is more art than science”²⁹, defende um dos mais conceituados diretores de cena do mundo, Daniel A. Ionazzi.

Ionazzi enfatiza o aspeto artístico da profissão, referindo-se na sua obra *The Stage Management Handbook* ao “Actors’ Equity Contract”, que integra a ideia que o DC é um “artistic operator of the production”, ou um operativo artístico da produção.

²⁸ Sousa, F. & Monteiro, I and Pellissier, R. (2011) *Methods to improve creativity and innovation: the effectiveness of Creative problema solving*, A. Mesquita (Eds.), pp.2

²⁹ Ionazzi, Daniel A. *The Stage Management Handbook*, ed. Betterway Pub, pp. 9

Contudo, na maior parte das definições é reforçado o carácter técnico da profissão, que cabe agora analisar na ótica do trabalho criativo e artístico.

Na fase de pré-produção dos espetáculos, o DC faz um trabalho de planeamento e de organização no que diz respeito à construção de tabelas de trabalho, à comunicação com os diferentes setores da produção, ao espaço de ensaio, às audições, ao estudo do guião de cena, à gestão da sua equipa e marcação do espaço o mais aproximado da montagem em palco.

Seguem-se os ensaios e todo o trabalho logístico inerente, como a verificação de todos os elementos humanos e técnicos, a construção de listas de adereços e mobiliário, a anotação no guião de direção de cena de todas as movimentações e mudanças de cena, efeitos especiais e de som, entre outros.

As montagens e os ensaios técnicos são acompanhados pela DC e, nesta fase, “the prompt script or book is the production’s bible”³⁰, uma vez que este contém todos os elementos relativos ao espetáculo – como as deixas de entrada em cena, as deixas de luz, som, as mudanças de cena e todas as movimentações técnicas.

Nos espetáculos, a DC segue o guião, dando todas as deixas através de um intercomunicador para os vários intervenientes na produção, artistas e técnicos. A DC observa o decorrer do espetáculo através de um monitor vídeo e trabalha numa *régie* de DC. Chama os artistas ao palco, verifica se os bastidores e a cena estão devidamente equipados e comunica com a frente de casa relativamente à abertura de portas. Controla, ainda, o momento em que são feitos os avisos de luzes para entrada de público, os *gongs* e a mensagem de aviso de equipamentos móveis e audiovisuais.

No final de cada espetáculo, a DC verifica se tudo ficou arrumado e preparado para o próximo espetáculo, escrevendo um relatório de atividade, com a duração do espetáculo e a informação acerca do que correu menos bem e porquê. A partir da

³⁰ Menear, Pauline and Terry Hawkins (2003) *Stage Management and Theater Administration*, Series Editor: David Mayer, pp.31

estreia gere o espetáculo e assegura a sua qualidade técnica e artística, sendo o responsável pelo palco e pelos bastidores.

Os bastidores são por excelência o espaço onde se desenvolve o trabalho do diretor de cena. É o lugar da ausência dos espetadores.

Ervin Goffman, no seu estudo *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, refere-se a este lugar como espaço onde são “abertamente fabricadas as ilusões”³¹. É, também, um espaço interdito ao público, onde convivem artistas antes de entrarem em cena e trabalham os técnicos de espetáculo. Goffman refere-se ainda aos bastidores como “região das traseiras” da área de representação, onde o artista tem a possibilidade de interromper a sua atuação: “quando falamos de bastidores, falamos do ponto de vista de um desempenho determinado, e falamos da função ocupada por determinado lugar durante um desempenho concreto”³².

Os bastidores são o espaço de preparação do artista, de concentração e de silêncio – que contrasta com o tempo de preparação e concentração de um diretor de cena, que tem de manter a calma ainda que os minutos que antecedem o início do espetáculo sejam muitas vezes um absoluto caos.

Face ao exposto, e numa perspetiva de que a partir deste trabalho se possam criar outras linhas de pensamento acerca do trabalho em direção de cena, propus-me sublinhar, para além do lado técnico, o carácter artístico desta profissão, que também poderá ser considerada uma profissão criativa e um *métier* artístico – ou seja, apesar de aparentemente não ser um trabalho criativo existem, como tive oportunidade de desenvolver anteriormente, subtilezas e especificidades que fazem desta profissão uma parte do universo criativo e artístico.

³¹ Goffman, Ervin (1993) *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Relógio de Água, pp. 136

³² Idem

III | O projeto de estágio

3.1 – A Cinderela, ou o triunfo da bondade

A ópera de Gioachino Rossini, uma versão da história da *Cinderela* de Charles Perrault com libreto de Jacopo Ferretti, estreou em 1819 em Roma no Teatro Valle e em Portugal no Teatro Nacional de São Carlos, em 1818 (ver figura 7).

Dirigida pelo maestro Pedro Neves, esta produção de acolhimento do TNSC de 2015 (ver figuras 8 e 9) teve a participação do coro do TNSC e da Orquestra Sinfónica Portuguesa. A peça estreou no teatro San Carlo de Nápoles em 2004 e seguiu para Génova e Sevilha. Com encenação de Paul Curran, Oscar Cecchi foi o responsável pela sua reposição; a cenografia foi da responsabilidade de Pasquale Grossi, os figurinos de Zaira de Vincentiis e o desenho de luz de Juan Manuel Guerra. Chiara Amarù, Jorge Franco, Domenico Balzani, José Fardilha, Carla Caramujo, Cátia Moreso e Luca Daall’Amico foram os solistas desta ópera.

A Cinderela, originalmente *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*, é uma ópera em dois atos. No primeiro ato é apresentada a família de Angelina (a Cinderela), enteada do barão de Montefiascone, e as irmãs Clorinda e Tisbe, que a tratam como criada. Alidoro, tutor do príncipe, visita a casa de Angelina disfarçado de mendigo; é imediatamente rejeitado pelas irmãs e ajudado pela Cinderela. É anunciado o baile, o príncipe e o tutor trocam de identidades e Angelina, ocultando também a sua identidade, vai ao baile e revela a sua face.

No segundo ato, Angelina entrega uma pulseira ao seu apaixonado e pede-lhe que procure a mulher que use o respetivo par. É depois desvendado o amor entre o príncipe e Angelina e celebrado o perdão pelos maus tratos do pai e das irmãs, bem como o triunfo do bom coração de Cinderela.

A encenação caracteriza-se pela dinâmica de um teatro vivo, de emoções, em que todos têm um papel fundamental. Pode-se considerar que existe teatro dentro do

próprio teatro – existe, por exemplo, movimentação de cena no intervalo. Todas as mudanças de cena são realizadas à frente do público.

A música reúne características rossinianas “ao nível da construção das árias e números de conjunto, virtuosismo vocal e efeitos orquestrais que refletem os vários quadros sentimentais do argumento”³³. Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) fez “uma espécie de música de abstração que nos dá emoções especiais”, defende o encenador Cecchi, numa entrevista ao Jornal Público de 25 de março de 2015. “Nesta ópera em particular, estas duas atmosferas – o *buffo*, cómico e engraçado e o trágico, triste e melancólico – estão ao longo de toda a composição da *Cenerentola*”, acrescenta.

A cenografia é de inspiração oitocentista e tradicional e recorre-se à tela pintada, ao cartão e à madeira. Existiam elementos de cenário giratórios que eram manipulados pelos figurantes. As mudanças de cena eram também realizadas pelos maquinistas de cena, entre as cenas e no intervalo, como a colocação das ilhargas, o posicionamento das colunas e a abertura e fecho de portas. O que diferencia o trabalho do maquinista do figurante, nesta produção, é que as mudanças de cena dos primeiros são realizadas longe do olhar do público.

Como esta é uma produção de acolhimento, uma encomenda, os adereços, os figurinos e demais componentes cénicos não são originais, pelo que houve um acompanhamento técnico de responsáveis pela produção desde a montagem da maquinaria aos figurinos.

A primeira atividade desta produção foi a realização de uma audição para figurantes homens, que desempenharam um papel fundamental nas mudanças de cena “à vista” na ópera. Estas consistiam na colocação de mesas, poltronas e adereços de cena, manipulação de colunas e restante cenário.

Nesta audição estiveram presentes o assistente do encenador da produção

³³ Programa de sala, TNSC.

original, o diretor de cena coordenador e o diretor de cena assistente do TNSC.

É função da direção de cena entregar uma lista de participantes com os contactos dos mesmos e reunir todas as condições para que a audição decorra sem perturbações - por exemplo, o decorrer à porta fechada com um aviso e a existência de copos na estrutura do garrafão de água.

É também função da direção de cena acompanhar os figurantes até ao antigo estúdio de bailado, onde se realizou a audição. O assistente do encenador solicitou aos participantes que realizassem alguns elementos que viriam a ser apresentados na produção, como a roda, o andar em diferentes dinâmicas e posições que requeriam equilíbrio. Depois de selecionados os figurantes, a direção de cena anunciou a programação dos horários dos ensaios e dos espetáculos e o assistente de encenação falou acerca do papel da manipulação do cenário e sobre as opções de encenação desta produção.

Seguiu-se um primeiro encontro entre o assistente de encenação e os solistas da ópera. À semelhança do que aconteceu na audição de figurantes, a direção de cena acompanhou os solistas até ao estúdio, garantiu que estavam reunidas as condições para que se realizasse o encontro e o assistente de encenação revelou aspetos da encenação e da história desta ópera.

Após o encontro inicial seguiram-se os ensaios de cena, com acompanhamento de piano e direção do maestro Pedro Neves. A direção de cena, nestes ensaios, tira anotações de cena na partitura e marca as entradas e as saídas dos artistas e adereços, assim como as mudanças de cena e os movimentos técnicos da maquinaria, os efeitos especiais de luz e de som (ver figuras 10). Marca ainda na partitura os internos, que são momentos musicais interpretados *offstage*.

Geralmente, no TNSC, os diretores de cena fazem as anotações na página em branco do lado direito da partitura, marcando uma “cruz numérica” na partitura que irá corresponder às ações dos artistas em cena (ver figura 11). As movimentações dos

artistas são anotadas também do lado direito, através do sistema convencional que descrevemos anteriormente quando abordámos a temática da marcação de cena. Do lado esquerdo do guião, na partitura, virão mais tarde a ser colocados os efeitos de luz, durante os ensaios de luz³⁴.

A direção de cena, nos ensaios de cena, para além das anotações de cena, faz as convocações dos artistas de acordo com a programação dos ensaios por parte do encenador. Desta forma, evita-se que os artistas estejam todos a trabalhar quando não é necessário (ver figuras 13, 14 e 15).

Nestes ensaios, os contrarregra são responsáveis pelos adereços e pela marcação com fita do cenário, ou por encontrar alternativas para a delimitação do espaço, para que os artistas trabalhem na área mais aproximada possível da área da cena no palco. A direção de cena está em contato permanente com a produção no que diz respeito a alterações que surjam nos horários ou na partitura, para que a equipa de legendagem seja posteriormente avisada de possíveis alterações.

Durante o período dos ensaios de cena são agendadas provas de guarda-roupa, de caracterização e de maquilhagem; a direção de cena contacta os artistas e dá a informação dos seus ensaios à equipa do guarda-roupa. Paralelamente, realizam-se as montagens técnicas de luz, de som e de maquinaria, que são acompanhadas pela direção de cena e supervisionadas pelos responsáveis do setor e pelo diretor técnico.

Aos ensaios parcelares seguem-se os ensaios corridos de cada ato, sem paragens, ainda acompanhados pelo pianista, no estúdio. Nesta altura são distribuídos os camarins pela direção de cena, tendo em conta a proximidade do palco, beneficiando os solistas dos camarins mais próximos, de acordo com o grau de participação na ópera.

A montagem desta ópera foi morosa devido à sua complexidade. Existiam painéis que manualmente desciam e subiam, colunas que giravam e que também

³⁴ Ver anexos.

manualmente entravam e saíam de cena e estruturas de cenário que eram rodadas e tinham grandes dimensões. Após a montagem de cena, os ensaios com pianista foram transferidos para o palco. Todos os intervenientes tiveram de se adaptar ao novo espaço e ao cenário e a adereços reais. Nesta fase, treinam-se os movimentos técnicos e detetam-se os problemas, arranjando soluções – como, por exemplo, o facto de se ter de fechar portas antes dos painéis subirem, para que estas não abrissem em movimento.

A terminologia utilizada pela direção de cena no que se refere a estas mudanças de cena é assimilada agora pelos maquinistas.

Em palco, são marcados pelos contrarregra os locais do cenário e dos adereços. A direção de cena chama os artistas e os figurantes ao palco e dá indicações à técnica. Sempre que necessário, ajuda também os artistas face às anotações de cena e ao texto e antecipa a leitura da partitura para poder dar as deixas de entrada de artistas e de adereços, assim como para fazer o sinal de prevenção para que os técnicos estejam com atenção às tarefas a realizar, e dá as deixas das movimentações técnicas³⁵.

Estas deixas podem ser acompanhadas pela descrição das dinâmicas; por exemplo, “atenção à descida do *siparietto*, lento”; “*siparietto* vai”. Tanto as prevenções dos efeitos e movimentos técnicos como as deixas em si são anotadas na partitura.

Para as prevenções é necessário que se tenha em atenção o tempo necessário para os técnicos se preparem para realizar determinada função, por um lado e por outro lado, que não sejam anotadas num lugar da partitura demasiado complexo ao nível musical. Este cuidado deve-se à importância de se evitar o risco de o diretor de cena se perder na leitura da partitura.

A direção de cena dá indicações aos maquinistas de cena e aos contrarregra para a preparação das cenas que vão ser ensaiadas, depois de reunir informação com o

³⁵Ver anexos.

encenador. Quando os artistas começam a ensaiar, já houve um trabalho de preparação e planeamento prévio.

Os ensaios, nesta fase, não seguem a ordem dramatúrgica nem são “corridos”, adaptando-se tanto às necessidades de ensaio artísticas como técnicas. Nos intervalos, os maquinistas montam e afinam a maquinaria. Os adereços são consertados e arrumados e a caracterização e o guarda-roupa trabalham durante o período dos ensaios.

Seguem-se os ensaios técnicos com os figurantes, maquinistas, contrarregras e pianista acompanhador. A direção de cena entrega um plano de trabalho aos técnicos e informa o coro da mudança dos figurinos ao longo da ópera, através da colocação de um letreiro nos camarins coletivos. É neste ensaio que se detetam os últimos problemas a corrigir e a direção de cena tem a responsabilidade de comunicar as correções necessárias a fazer aos diferentes setores e intervenientes. Tudo deverá ser acertado para se reunirem as condições para ser feito o guião de luz.

É fundamental que o diretor de cena tenha uma comunicação das deixas eficaz, concisa e seja assertivo, mantendo um temperamento calmo, uma vez que está a lidar com diferentes personalidades. Faz parte do trabalho do diretor de cena a gestão das tensões entre as pessoas, que surgem por vezes em produções deste tipo.

O ensaio ante-piano é o último ensaio de cena, corrido com piano. Entretanto a orquestra e o coro ensaiaram sem os solistas; seguem-se os ensaios de cena com a orquestra e o coro. Existem aqui novamente ajustes, adaptações e paragens.

A construção do guião de luz é feito com a presença dos maquinistas, dos contrarregras, dos figurantes, do encenador e do seu assistente, do diretor de cena, do iluminador e dos técnicos de luz eletricitas. Todos os intervenientes têm um papel importante neste processo. Enquanto o técnico de luz programa as memórias de luz na mesa de luz de acordo com o trabalho do iluminador e do encenador, o diretor de cena escreve os efeitos e o sinal da sua prevenção no guião de direção de cena, no

lado da partitura³⁶.

Este guião deve estar bem apresentado para ser de fácil leitura. No TNSC, os diretores de cena colocam etiquetas na vertical com a estrutura da ópera, nomeando os atos e as cenas. Na horizontal, colocam-se os nomes das personagens que entram em cena, os efeitos de luz e as movimentações técnicas. Os contrarregra ajustam as marcações com fita dos adereços e do cenário, os maquinistas montam a cena e os figurantes colocam-se nos lugares dos solistas, fazendo também as mutações de cena. Note-se que nas produções de acolhimento, uma vez que já existe um trabalho prévio do iluminador, o processo de programação das memórias de luz é mais rápido. Seguem-se os trabalhos técnicos e as últimas correções.

O ensaio geral e os espetáculos, em ópera, denominam-se récitas. O ensaio geral é uma preparação para o espetáculo e por vezes tem algumas pessoas a assistir; os artistas e os figurantes estão maquilhados e com os figurinos, e todo o ensaio é realizado como se fosse o espetáculo.

Depois deste ensaio realizam-se cinco récitas. O diretor de cena coordenador verifica com todos os setores técnicos que estão reunidas as condições para abrir a sala ao público e o diretor de cena assistente verifica se todos os intervenientes no espetáculo estão no teatro. É feita a abertura da sala e o diretor de cena informa aos trinta, quinze, dez e cinco minutos para o início do espetáculo o tempo que falta para começar, através de um microfone que é rececionado por todos no teatro.

Os artistas que entram na primeira cena são chamados ao palco e a orquestra entra para o fosso e afina os instrumentos. Entretanto, houve três sinais de luzes para avisar o público do início do espetáculo e segue-se o anúncio.

Os encarregados da orquestra são os responsáveis pela orquestra. Entra o maestro, é tocada a abertura e abre-se o pano, com a indicação do diretor de cena. O diretor de cena assistente trabalha no lado direito do palco, verificando se os artistas,

³⁶Ver anexos.

figurantes e técnicos estão preparados para entrar e dando-lhes as indicações de entrada. Quando estes não se encontram no local, o diretor de cena assistente informa o diretor de cena que faz a chamada dos mesmos ao microfone.

Do lado esquerdo de cena, a auxiliar do diretor de cena realiza as funções do diretor de cena assistente supra referidas. Acrescente-se a contabilização através de um cronómetro, da duração dos atos e dos intervalos.

O diretor de cena assistente também garante o silêncio nos bastidores e está permanentemente disponível para ajudar ou solicitar ajuda aos setores com quem trabalha. Coloca ainda água nos bastidores, camarim de palco e camarins individuais.

Nos intervalos, para além das mudanças de cena, realizam-se as mesmas ações do início do espetáculo. No final, após os agradecimentos, é preparado o início do espetáculo seguinte (ver figuras 16, 17 e 18) e feitas as eventuais correções técnicas.

3.2 – The Rake’s Progress

Ópera de Igor Stravinsky (1882-1971) com libreto de W. H. Auden, inspirado no conjunto homónimo de oito pinturas e gravuras de William Hogarth, estreou em Veneza no Teatro La Fenice em 1951. Em Portugal a estreia decorreu no TNSC em 1972 (ver figuras 19 e 20).

Esta nova produção do TNSC, encenada por Rui Horta e com direção musical da maestrina Joana Carneiro, contou com a participação da Orquestra Sinfónica Portuguesa e do Coro do Teatro Nacional de São Carlos. Os figurinos são da responsabilidade de Pepe Corzo e da sua assistente Isabel Câmara e a cenografia e desenho de luz de Rui Horta (ver figuras 21, 22, 23 e 24). Como principais solistas, participaram nesta produção Tuomas Katajala, Ambur Braid, Luís Rodrigues, Maria Luísa de Freitas, Nuno Dias, Carlos Guilherme, Cátia Moreso e João Oliveira. Carlos Antunes, assistente de encenação, e seis figurantes perfazem a equipa à qual se junta a equipa técnica e artística do TNSC.

Rui Horta encenou *The Rake's Progress* em Basileia: “quis criar uma estrutura cenográfica mais depurada, num claro contraste com a sala de dourados e veludos do teatro”³⁷.

Vinte anos depois, com a oportunidade de questionar o seu trabalho, vem dirigir uma nova encenação que tem como objeto principal uma rampa mutante *hi-tech* de sete metros de altura, que é montada e desmontada em cena pelos figurantes e durante os intervalos pelos maquinistas, e que simboliza a ideia da ascensão e da queda, da vida e da morte de um “anti-herói mulhengo, preguiçoso mas humano”³⁸.

De acordo com o encenador existiu, antes de mais, um respeito pela história e pela música. O ponto de partida foi a construção de uma dramaturgia “arquitetónica”, quase um “exercício de design”, a existência da forma com uma razão de ser que se reflete no cenário, na iluminação e demais elementos cénicos. Existem, por exemplo, uma mesa e cadeiras com uma perspetiva angular que irão desempenhar diferentes funções ao longo da ópera.

A encenação é considerada intemporal por Rui Horta. O seu desejo foi construir uma peça sensorial com um único símbolo, a mala de viagem. A redução é total e intemporal no que diz respeito ao amor, à tentação, à burguesia, ao diabo e ao manicómio.

Pode-se também observar esta ideia na contenção dos movimentos. “É uma história do coração. A humanidade dá força a esta peça” refere Rui Horta aos artistas e equipa, e acrescenta: “interessa-me questionar o moralismo, porque esta obra é muito moralista (...). O bom senso diz-nos que o homem é feito de diálogo consciente entre a emoção e a razão”³⁹.

A estrutura da ópera constitui-se por três atos e nove cenas. A primeira cena do

³⁷ Jornal Público, 28 de Maio, 2015

³⁸ Conforme descreve Rui Horta na primeira conversa inicial com os artistas.

³⁹ Jornal Diário de Notícias, 28 de Maio, 2015

primeiro ato é sobretudo um hino à vida, a celebração do futuro, da primavera, do sonho e toda a cena representa, através da rampa, o amor e a esperança. A rampa, plataforma para a floresta representada em formato de vídeo, pretende demonstrar em cena a simplicidade e redução ao essencial.

Segue-se a cena do bordel que é, no fundo, uma *swing party* de carácter elegante a que o Tom, personagem principal desta ópera, é levado por Nick Shadow, e com cuja tentação é então confrontado.

Na terceira cena temos a Anne, enamorada de Tom, que reflete sobre o amor e a ausência do seu amado.

No primeiro ato a cor preponderante é o verde, seguindo-se o cinzento no segundo e o cinzento escuro no terceiro, simbolizando a esperança, a queda e a morte. Rui Horta tem, para além de um pensamento arquitetónico na construção das cenas, uma visão da cena na ótica da iluminação.

Pelo facto de existirem duas cadeiras e muitas vezes três personagens em cena cria-se tensão em cena. Segue-se, no segundo ato, o decair da personagem Tom, com a sua bebedeira e com o casamento com a Baba turca, convencido por Nick Shadow, o diabo. Este convence Tom de que vai enriquecer.

Depois da cena do leilão, segue-se o terceiro ato com a morte do diabo e o manicómio, onde Tom é visitado por Anne, “mostrando-nos que a loucura é uma condenação eterna, incomparavelmente maior do que a morte”⁴⁰.

As personagens têm um forte carácter, que sobressai pela redução minimalista dos elementos cénicos. As mudanças de cena são feitas “à vista” por um grupo de figurantes vestidos de preto, “grumes” elegantemente fardados (ver figura 25), inspirados no filme *Grand Budapest Hotel*: “os figurinos de Pepe Corzo reforçam este lado de ilustração animada e o cenário, que Horta constrói já iluminado, sublinha o

⁴⁰ Jornal Público, 28 de Maio, 2015

sentido de queda”⁴¹. Os figurantes têm um papel fundamental na construção e desconstrução das cenas, movimentando a rampa, as cadeiras, a mesa, a carpete, conduzindo a gôndola e o carro da personagem Baba.

Existe nesta ópera, por comparação com a *Cenerentola*, menos movimentação de maquinaria. Contudo, a entrada e saída de adereços e a função da figuração é muito parecida. À semelhança do projeto anterior, realizou-se uma audição para selecionar seis figurantes. A direção de cena efetuou as mesmas rotinas e os exercícios pedidos aos participantes foram os seguintes: corrida três a três, andar numa linha e improvisar com os braços, andar numa diagonal e dizer o nome, a idade e a localidade de onde vinham. Para além destes exercícios foi-lhes pedido que fizessem uma sequência de saltos na rampa provisória da ópera.

Seguiram-se os ensaios de cena e a conversa inicial acerca da história desta ópera e das opções de encenação entre os encenador e os intervenientes. A direção de cena procedeu às anotações de cena⁴² (ver figuras 26, 27, 28 e 29) e acompanhou as mudanças de cena feitas nos intervalos dos ensaios pelos maquinistas, com a supervisão do diretor técnico. O Coro do TNSC também ensaiou no estúdio com os artistas e os figurantes.

Seguiu-se um ensaio à italiana, isto é, um ensaio musical com solistas e orquestra, sem cena, os ensaios da orquestra com a maestrina no salão nobre do TNSC, a montagem técnica em palco e as provas de guarda-roupa.

Após estas atividades, os ensaios foram transferidos para o palco. Construiu-se o guião de luz, à semelhança da produção anterior, mas desta vez o encenador era o próprio iluminador. Fez-se o ensaio antepiano e realizaram-se os ensaios de cena com a orquestra não “corridos”, ou seja, com paragens e repetições para afinar a parte musical, para além da cena. A direção de cena retira o tempo das cenas para

⁴¹ Idem

⁴² O desenho da estrutura da rampa, na página direita em relação à partitura, ajudou à marcação do posicionamento dos artistas e anotação das movimentações de cena. Ver figura 12.

coordenar o *timing* das mudanças de cena.

Seguiram-se o ensaio geral e as cinco récitas. Acrescentem-se às funções da direção, descritas na produção anterior, as seguintes: as deixas de luz são efetuadas com grande precisão e nem sempre estas estão marcadas na partitura, associando-se a partes musicais. Algumas vezes estas são dadas “à vista” – por exemplo, quando o coro avança numa determinada parte.

Ainda em relação às deixas da direção de cena, é importante a descrição da dinâmica na realização das ações da maquinaria, por exemplo, a dinâmica com que se fecha e abre o pano de boca. A marcação dos elementos cénicos em palco é também importante, não só para o trabalho da iluminação como para a organicidade do trabalho dos figurantes e maquinistas.

Considerações finais

Pela natureza empírica que caracteriza o projeto que está na base deste trabalho, as considerações finais têm, naturalmente, que contemplar uma perspectiva pessoal, nomeadamente a importância da atividade desenvolvida e a experiência adquirida com o projeto.

Como assistente de direção de cena estagiária acompanhei os ensaios e récitas de ambas as produções. Desenvolvi competências em direção de cena numa ótica generalista e, em particular, na construção do guião de direção de cena – o que implica, como referido, o trabalho de anotação de cena, a marcação das entradas dos intervenientes no espetáculo e as deixas de luz e maquinaria.

Igualmente importante foi a aquisição de competências na direção de cena dos espetáculos. Observar *in loco* como são enunciadas todas as deixas de maquinaria, de entrada de artistas e de luz foi fundamental neste período de aprendizagem. Para além disto, observei como é feita a comunicação com os artistas e técnicos.

Estagiar numa casa de ópera foi, de facto, uma oportunidade de me especializar no universo da direção de cena de ópera, com as especificidades anteriormente descritas. O meu estágio foi muito abrangente e enriquecedor pela natureza complexa das produções que tive a oportunidade de conhecer e também pelos profissionais com quem trabalhei.

Por outro lado, o estágio profissional que realizei na Fundação Calouste Gulbenkian, anterior a este estágio, e o conhecimento de leitura musical que possuo permitiu-me desenvolver a um nível mais profundo o trabalho em direção de cena.

A experiência como criadora e produtora de espetáculos também permitiu o aprofundamento de conhecimentos na área da direção de cena, uma vez que o diretor de cena trabalha diretamente com estes profissionais.

Destaco como autoavaliação a minha proatividade, a capacidade de

comunicação, iniciativa e interesse. Devo ainda acrescentar a sensibilidade na observação do trabalho dos profissionais do TNSC. A avaliação do estágio por parte do coordenador do estágio do TNSC, Dr. Bernardo Gomes está disponível no anexo 4.

A experiência proporcionada por este estágio foi, sem dúvida, extraordinária, e um verdadeiro desafio.

Plenamente integrada na equipa do TNSC, da qual recebi todo o apoio, os constrangimentos técnicos iniciais foram sendo ultrapassados, e o universo em causa tornou-se cada dia mais familiar, o que resultou numa experiência muito enriquecedora, que superou todas as expectativas.

É gratificante saber que num trimestre tive a oportunidade de trabalhar em duas produções de ópera e aprofundar os meus conhecimentos.

Resta-me agradecer a toda a equipa do TNSC com quem trabalhei, e em especial ao Dr. Bernardo Gomes e ao Dr. Álvaro Santos; aos orientadores deste trabalho, a Profª Drª Cláudia Madeira e o Dr. Otelo Lapa; e ainda a todos aqueles, familiares e amigos, que me acompanharam com amizade durante este projeto.

Bibliografia

ABREU, MIGUEL ET AL (2006) GUIA DA ARTES VISUAIS E DO ESPETÁCULO, LISBOA: INSTITUTO DAS ARTES / MINISTÉRIO DA CULTURA

ADAMS, KARLYN (2005) THE SOURCES OF INNOVATION AND CREATIVITY, NATIONAL CENTER ON EDUCATION AND THE ECONOMY

BENEVIDES, FRANCISCO DA FONSECA (1883) O REAL THEATRO DE S. CARLOS DE LISBOA, TYPOGRAPHIA E LITHOGRAPHIA DE RICARDO DE SAOUSA & SALES

BENEVIDES, FRANCISCO DA FONSECA (1902) O REAL THEATRO DE SÃO CARLOS DE LISBOA, LISBOA

BOND, DANIEL (1991) STAGE MANAGEMENT, A GENTLE ART, A&C, LONDON

DELICADO, ANA ET AL (2010) PROFISSÃO E VOCAÇÃO, ENSAIOS SOBRE GRUPOS PROFISSIONAIS, ICS

GOFFMAN, ERVIN (1993) A APRESENTAÇÃO DO EU NA VIDA DE TODOS OS DIAS, RELÓGIO DE ÁGUA

GOVIER, JACQUIE (1991) CREATE YOUR OWN STAGE PROPS, BLA PUBLISHING LIMITED

HOGGET, CHRIS (2001) STAGE CRAFTS, A&C BLACK PUBLISHERS LIMITED

IONAZZI, DANIEL A. THE STAGE MANAGEMENT HANDBOOK, ED. BETTERWAY PUB

JACKSON, SHEILA (1995) COSTUMES FOR STAGE, A COMPLETE HANDBOOK FOR EVERY KIND OF PLAY, HERBERT PRESS LIMITED

KELLY, THOMAS A. (2009) THE BACK STAGE GUIDE TO STAGE MANAGEMENT, WATSON-GUPTILL PUBLICATIONS

LOPES DA SILVA, LUÍS (2003) ILUMINAÇÃO, TIPOGRAFIA MACARLO

MASCARENHAS-MATEUS, JOÃO E CARLOS VARGAS (2014) SÃO CARLOS, UM TEATRO DE

ÓPERA PARA LISBOA, PATRIMÓNIO E ARQUITETURA DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, INCM,
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

MENEAR, PAULINE AND TERRY HAWKINS (2003) STAGE MANAGEMENT AND THEATER
ADMINISTRATION, SERIES EDITOR: DAVID MAYER

PAVIS, PATRICE (2005) DICIONÁRIO DE TEATRO, ED. PERSPETIVA: SÃO PAULO, 2ª EDIÇÃO;

REID, FRANCIS (1996), DESIGNING FOR THE THEATRE, A&C BLACK LONDON, THEATRE ARTS
BOOK, ROUTLEDGE, NEW YORK

ROOSE-EVANS, JAMES (1984) EXPERIMENTAL THEATRE FROM STANISLAVSKY TO PETER,
ROUTLEDGE

SOARES, PEDRO ANTÓNIO (2011) A DIREÇÃO DE CENA, UM CARGO DE SUBTILEZA ARTÍSTICA,
EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES, ISSN

SOLMER, ANTONINO (1999) MANUAL DO TEATRO. INSTITUTO PORTUGUÊS DE ARTES DO
ESPETÁCULO, ED. CADERNOS CONTRACENA: LISBOA;

SOUSA, F. & MONTEIRO, I AND PELLISSIER, R. (2011) METHODS TO IMPROVE CREATIVITY
AND INNOVATION: THE EFFECTIVENESS OF CREATIVE PROBLEM SOLVING, A. MESQUITA (EDS.)

VIEIRA DE CARVALHO, MÁRIO (1993) PENSAR É MORRER OU O TEATRO DE SÃO CARLOS NA
MUDANÇA DE SISTEMAS SOCIOCOMUNICATIVOS DESDE FINS DO SÉC. XVIII AOS NOSSOS DIAS, IMPRENSA
NACIONAL CASA DA MOEDA

WINSLOW, COLIN (1991), THE OBERON GLOSSARY OF THEATRICAL TERMS, OBERON BOOKS
LIMITED

Lista de figuras

Figura 1 - Dedicatória à princesa Carlota Joaquina.....	v
Figura 2 - Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, vista exterior em 1878 Francisco da Fonseca Benevides (O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, 1883).....	v
Figura 3 - Sala de Espetáculo do Real Theatro de S. Carlos, Francisco da Fonseca Benevides (O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, 1883)	vi
Figura 4 - Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Planta do piso nobre, 1882 Francisco da Fonseca Benevides (O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales (1883).....	vii
Figura 5 – Relação entre a direção de cena e outros setores de atividadevii	
Figura 6 – Planta com as zonas fundamentais do palco, considerando o modelo tradicional do palco à italiana.....	viii
Figura 7 – Libreto de La Cenerentola, Real Theatro de São Carlos, 1821.....	viii
Figura 8 – Postal de divulgação da ópera La Cenerentola.....	ix
Figura 9 – Brochura da Temporada 14-15 do Teatro Nacional de São Carlos.....	ix
Figura 10 – Anotação na partitura da entrada em cena da personagem Cenerentola e anotação, na página do lado direito da partitura, da entrada em cena da personagem Cenerentola.....	x
Figura 11 – Anotação na partitura de uma mudança de cena na Ópera La Cenerentola e anotação, na página do lado direito da partitura, de uma mudança de cena na ópera La Cenerentola.....	x
Figura 12 – Anotações de cena na ópera La Cenerentola.....	xi
Figura 13 – Tabela de trabalho na ópera La Cenerentola.....	xi
Figura 14 – Tabela de trabalho na ópera La Cenerentola	xii
Figura 15 – Tabela de trabalho na ópera La Cenerentola.....	xii
Figura 16 – Fotografia da ópera La Cenerentola, Jornal Público de 26 de março, 2015.....	xiii
Figura 17 - Fotografia da ópera La Cenerentola, Jornal Público de 26 de março, 2015.....	xiii
Figura 18 - Fotografia da ópera La Cenerentola, Jornal Público de 26 de março, 2015.....	xiv
Figura 19 – Capa do programa de The Rake’s Progress, TNSC, 1994xiv	

Figura 20 – Página do programa de	The Rake's Progress, TNSC, 1972	xv
Figura 21 - Postais de divulgação da ópera	The Rake's Progress, TNSC, 2015...	xv
Figura 22 - Capa do libreto da ópera	The Rake's Progress, TNSC, 2015.....	xvi
Figura 23 - Brochura da Temporada 14-15 do Teatro Nacional de São Carlos....		xvi
Figura 24 – Modelos 3D originais de cenários por Rui Horta para a ópera	The Rake's Progress.....	xvii
Figura 25 – Esquissos originais de figurinos de Pepe Corzo para a ópera	The Rake's Progress (esq.) e fotografia do espetáculo The Rake's Progress (dir.)	xvii
Figura 26 - Anotações de cena na ópera	The Rake's Progress.....	xviii
Figura 27 – Tabela de trabalho na ópera	The Rake's Progress.....	xix
Figura 28 – Tabela de trabalho na ópera	The Rake's Progress.....	xix
Figura 29 – Planeamento dos agradecimentos na ópera	The Rake's Progress.....	xx

Anexos

Anexo 1 - Figuras



Figura 1 - Dedicatória à princesa Carlota Joaquina



Figura 2 - *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, vista exterior em 1878 Francisco da Fonseca Benevides (*O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, 1883)



Figura 3 - Sala de Espetáculo do Real Theatro de S. Carlos, Francisco da Fonseca Benevides (*O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales, 1883)

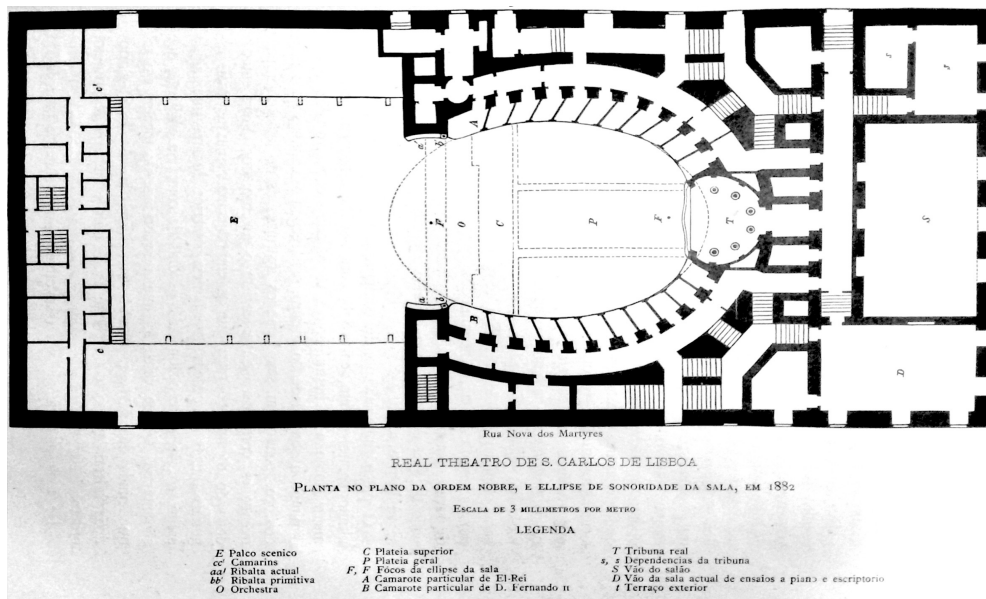


Figura 4 - Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Planta do piso nobre, 1882 Francisco da Fonseca Benevides
(O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, Typographia e Lithographia de Ricardo de Saousa & Sales (1883))

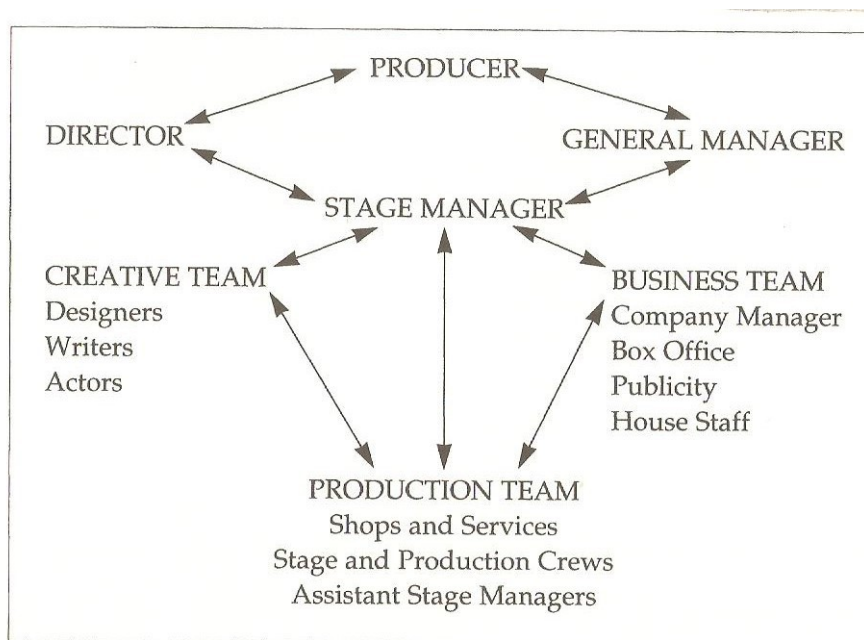


Figura 5 – Relação entre a direção de cena e outros setores de atividade



Figura 6 – Planta com as zonas fundamentais do palco, considerando o modelo tradicional do palco à italiana

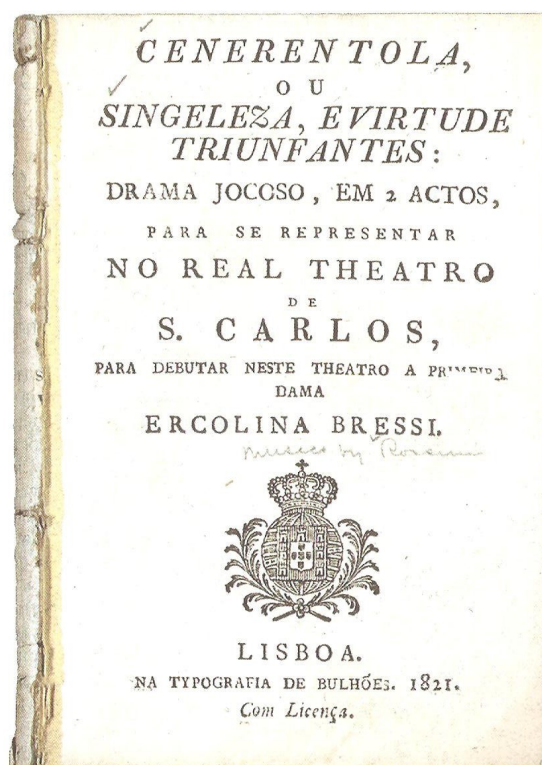


Figura 7 – Libreto de *La Cenerentola*, Real Theatro de São Carlos, 1821



Figura 8 – Postal de divulgação da ópera *La Cenerentola*



Figura 9 – Brochura da Temporada 14-15 do Teatro Nacional de São Carlos

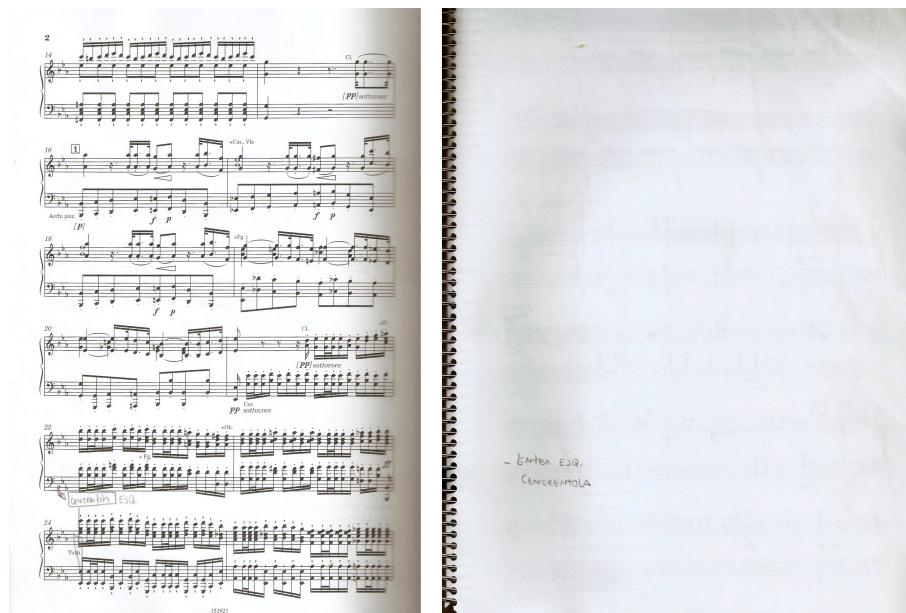


Figura 10 – Anotação na partitura da entrada em cena da personagem Cenerentola e anotação, na página do lado direito da partitura, da entrada em cena da personagem Cenerentola

Figura 11 – Anotação na partitura de uma mudança de cena na Ópera *La Cenerentola* e anotação, na página do lado direito da partitura, de uma mudança de cena na ópera *La Cenerentola*

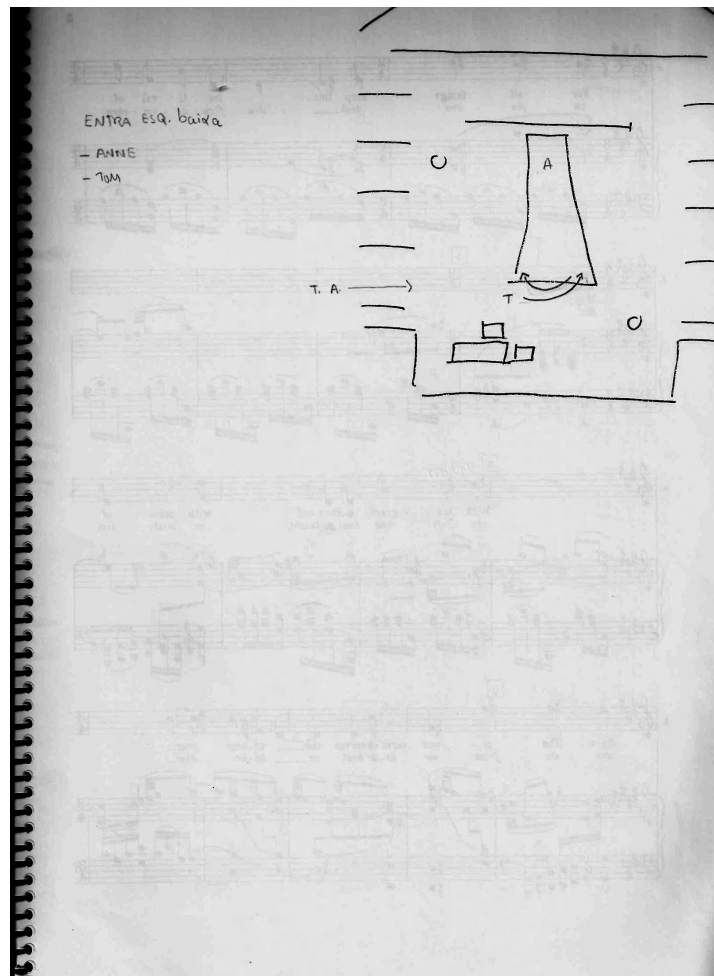


Figura 12 – Anotações de cena na ópera *La Cenerentola*



LA CENERENTOLA

Segunda 23/02	Terça 24/02	Quarta 25/02	Quinta 26/02	Sexta 27/02	Sábado 28/02	Domingo 01/03
		Estúdio de Bailado 15h Audições Figuração	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena "La Cenerentola"	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena "La Cenerentola"	Descanso	Descanso
Segunda 02/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena	Terça 03/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena	Quarta 04/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena Palco 19/24h Descarga Cenário	Quinta 05/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Sexta 06/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Sábado 07/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem	Domingo 08/03 Descanso
Segunda 09/03 Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaios de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Terça 10/03 Palco 10/13h-15/18h Ensaios de Cena 19h30/22h30 Técnica	Quarta 11/03 Palco 10/13h-15/18h Ensaios de Cena 19h30/22h30 Técnica	Quinta 12/03 Palco 10/13h-15/18h Ensaios de Cena 19h30/22h30 Técnica	Sexta 13/03 Palco 10/13h-15/18h Ensaios de Cena 19h30/22h30 Técnica	Sábado 14/03	Domingo 15/03

Figura 13 – Tabela de trabalho na ópera *La Cenerentola*

LA CENERENTOLA

Segunda 16/03	Terça 17/03	Quarta 18/03	Quinta 19/03	Sexta 20/03	Sábado 21/03	Domingo 22/03
Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h Técnica 18/19h Antepiano 20/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Orquestra e Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Orquestra e Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h Técnica 15/19h Pré-Geral	Descanso
Segunda 23/03	Terça 24/03	Quarta 25/03	Quinta 26/03	Sexta 27/03	Sábado 28/03	Domingo 29/03
Palco 10/13h Técnica 15/19h Geral	Palco 9:30/13h - 14:30/18h Correções	Palco 15/17h Passagem técnica 20h 1ª Récita		Palco 20h 2ª Récita		Palco 16h 3ª Récita
Segunda 30/03	Terça 31/03	Quarta 01/04	Quinta 02/04	Sexta 03/04	Sábado 04/04	Domingo 05/04
Palco 20h 4ª Récita		Palco 20h 5ª Récita	Palco 9:30/13h - 14:30/18h Desmontagem	Sexta-feira Santa		Páscoa

Figura 14 – Tabela de trabalho na ópera *La Cenerentola*

LA CENERENTOLA

Segunda 23/02	Terça 24/02	Quarta 25/02	Quinta 26/02	Sexta 27/02	Sábado 28/02	Domingo 01/03
		Estúdio de Bailado 15h Audições Figuração	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena "La Cenerentola"	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena "La Cenerentola"	Descanso	Descanso
Segunda 02/03	Terça 03/03	Quarta 04/03	Quinta 05/03	Sexta 06/03	Sábado 07/03	Domingo 08/03
Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena Palco 19/24h Descarga Cenário	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem	Descanso
Segunda 09/03	Terça 10/03	Quarta 11/03	Quinta 12/03	Sexta 13/03	Sábado 14/03	Domingo 15/03
Estúdio de Bailado 10/13h-15/18h Ensaio de Cena Palco 9:30/13h - 14:30/18h Montagem 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica	Palco 10/13h-15/18h Ensaio de Cena 19h30/22h30 Técnica		

Figura 15 – Tabela de trabalho na ópera *La Cenerentola*



Figura 16 – Fotografia da ópera *La Cenerentola*, Jornal Público de 26 de março, 2015



Figura 17 - Fotografia da ópera *La Cenerentola*, Jornal Público de 26 de março, 2015



Figura 18 - Fotografia da ópera *La Cenerentola*, Jornal Público de 26 de março, 2015

LISBOA 94 • FUNDAÇÃO DE SÃO CARLOS

THE RAKE'S PROGRESS



Figura 19 – Capa do programa de *The Rake's Progress*, TNSC, 1994

A CARREIRA DO LIBERTINO
(THE RAKE'S PROGRESS)

Música de IGOR STRAVINSKY
Libreto de W. H. AUDEN e CHESTER KALLMAN
(Versão francesa de André de Badet)
Edição BOOSEY & HAWKES, Londres

<i>Transtoso</i>	ALVARO MALTA
<i>Anne, sua filha</i>	ANNE-MARIE BLANZAT
<i>Tom Rakewell</i>	NOLAN VAN WAY
<i>Nick Shadow</i>	JEAN BRUN
<i>Mão Goose</i>	EMY GREGER
<i>Baba a Turca</i>	EMY GREGER
<i>Sellem, teia-teia</i>	MICHEL LECOCQ
<i>Guarda do manicômio</i>	OLIVEIRA LOPES

Página do programa de *The rake's progress* 1972

Figura 20 – Página do programa de The Rake's Progress, TNSC, 1972

THE RAKE'S PROGRESS
de Igor Stravinsky (1882-1971)

29 de maio, 2, 4 e 6 de junho – 20h
31 de maio – 16h

Direção musical
JOANA CARNEIRO

Encenação, cenografia
e desenho de luz
RUI HORTA

ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA
CORO DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS
Maestro titular do Coro / Choral director Giovanni Andreoli

TNSC
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

TNSC
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS
TEMPORADA 2014-2015

THE RAKE'S PROGRESS
Igor Stravinsky

Libretto W. H. Auden, Chester Kalman

29 maio/May, 2, 4, 6 junho/June – 20h/8pm
31 maio/May – 16h/4pm

Direção musical
Conductor
Joana Carneiro

Encenação
Director
Rui Horta

ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA
CORO DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS
Maestro titular do Coro/Choral director Giovanni Andreoli

Nova produção/New production

Figura 21 - Postais de divulgação da ópera *The Rake's Progress*, TNSC, 2015

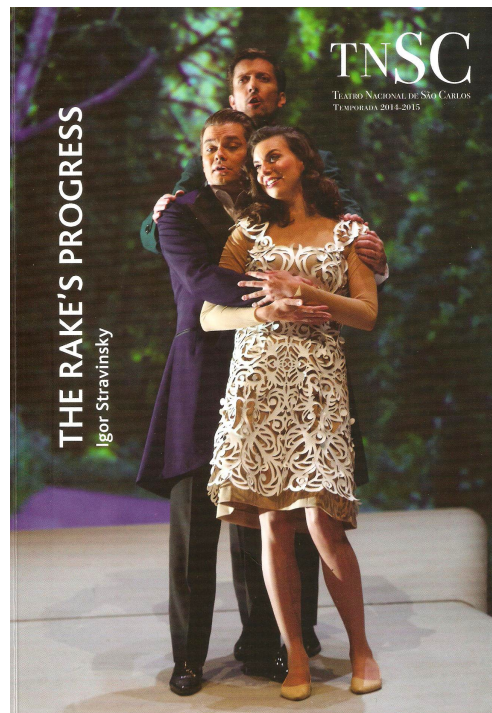



Figura 22 - Capa do libreto da ópera *The Rake's Progress*, TNSC, 2015



Igor Stravinsky



Joana Carneiro

22

THE RAKE'S PROGRESS | Ópera em três atos
Igor Stravinsky (1882-1971)

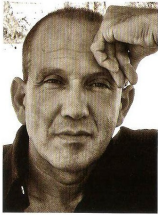
Libreto: W. Auden e Kálmán
Inspirado em *A Carreira do Libertino*, conjunto de oito pinturas e gravuras, de William Hogarth

29 de maio, 2, 4 e 6 de junho, 20h
31 de maio, 16h

Direção musical: Joana Carneiro
Encenação, cenografia e figurinos: Rui Horta

Tom Rakevell: José Manuel Montero
Nick Shadow: Luís Rodrigues
Baba the Turk: Maria Luísa de Freitas
Restantes intérpretes: a anunciar

Orquestra Sinfónica Portuguesa
Coro do Teatro Nacional de São Carlos
Maestro titular do Coro: Giovanni Andreoli



Rui Horta

Dois jovens apaixonados, Tom e Anne, evocam a natureza do amor. Desempregado, Tom recusa um emprego oferecido pelo pai de Anne, proclamando que só a fortuna lhe servirá de guia. Nick Shadow, um visitante, anuncia então que Tom herdará a fortuna de um tio. Tom inicia a sua vida de libertino, visitando um bordel em Londres e abandonando Anne. Stravinsky sempre se interessou pela encenação musical ao longo da sua carreira de sessenta anos como compositor, embora *The Rake's progress* fosse a única ópera de grande fôlego que escreveu. Nenhum dos grandes compositores do século XX experimentou tantas formas de música dramática como Stravinsky, e é significativo que uma ópera "normal" em três atos como *The Rake* seja nele uma exceção, e não a regra. Baseado na obra de Hogarth, em *The Rake's progress*, Stravinsky soube, como nunca, dar provas da sua enorme capacidade para transfigurar materiais; o compositor serviu-se destes fragmentos temáticos como "matéria-prima", como motivo iconográfico.

Figura 23 - Brochura da Temporada 14-15 do Teatro Nacional de São Carlos

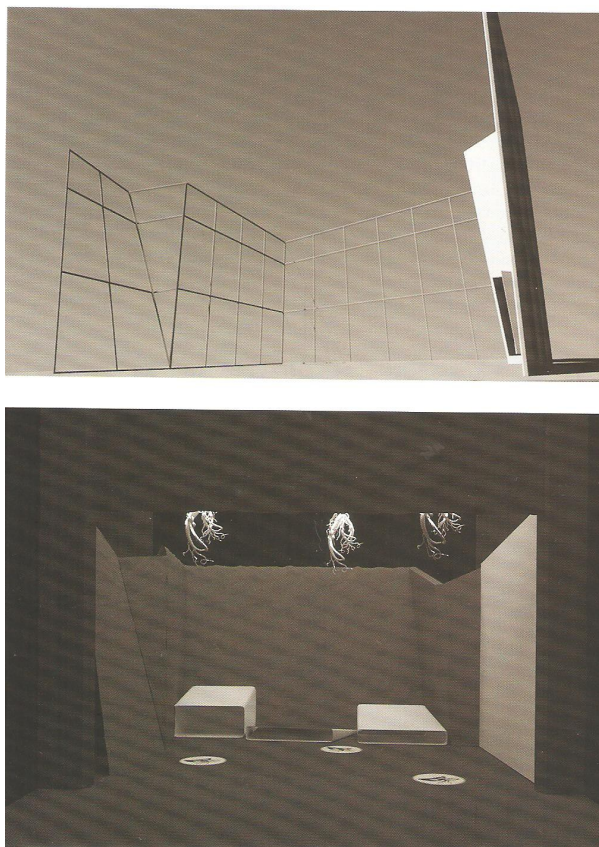


Figura 24 – Modelos 3D originais de cenários por Rui Horta para a ópera *The Rake's Progress*



Figura 25 – Esquissos originais de figurinos de Pepe Corzo para a ópera *The Rake's Progress*

(esq.) e fotografia do espetáculo *The Rake's Progress* (dir.)

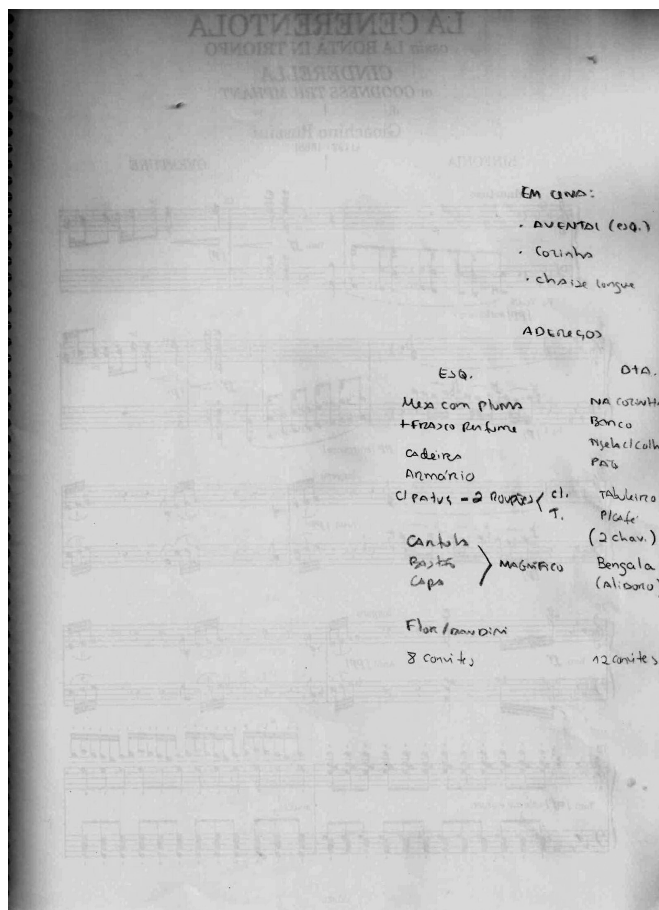


Figura 26 - Anotações de cena na ópera *The Rake's Progress*

Rake's Progress

Segunda 27/04	Terça 28/04	Quarta 29/04	Quinta 30/04	Sexta 01/05	Sábado 02/05	Domingo 03/05
ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena c/ Anne S/ Joana Carneiro S/ Tourni Katalaja	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 Ensaio de cena c/ Anne / Baba / Selemm 15h Apresentação seguida de Ensaio 18h Audição Figuração S/ Joana Carneiro Chega Tourni Katalaja - M	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 Ensaio de Cena - I Alto 15/18h Ensaio de cena S/ Joana Carneiro	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena S/ Joana Carneiro	FERIADO	S/ Joana Carneiro	S/ Joana Carneiro
Segunda 04/05	Terça 05/05	Quarta 06/05	Quinta 07/05	Sexta 08/05	Sábado 09/05	Domingo 10/05
ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena Regresso Joana Carneiro	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena s/ Cátia Moreso	ESTÚDIO DE BAILADO 15/18h00 Ensaio de cena s/ Cátia Moreso		
Segunda 11/05	Terça 12/05	Quarta 13/05	Quinta 14/05	Sexta 15/05	Sábado 16/05	Domingo 17/05
ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena Palco 9h30/13h - 14h30/18h Desmontagem concerto / montagem Rake's	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena Palco 9h30/13h - 14h30/18h Montagem Rake's	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena Palco 9h30/13h - 14h30/18h Montagem Rake's SALÃO NOBRE 10h/13h - 14h30/17h30 Leituras Orquestra	ESTÚDIO DE BAILADO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena Palco 9h30/13h - 14h30/18h Montagem Rake's SALÃO NOBRE 10h/13h - 14h30/17h30 Leituras Orquestra	PALCO 10/13h00 Ensaio de cena c/ coro 15/18h00 Ensaio de cena c/ coro 19h30/22h30 Técnica	PALCO 10/13h00 - 15/18h00 Ensaio de cena	

Figura 27 – Tabela de trabalho na ópera *The Rake's Progress*

Rake's Progress

Segunda 18/05	Terça 19/05	Quarta 20/05	Quinta 21/05	Sexta 22/05	Sábado 23/05	Domingo 24/05
PALCO 10/13h00 Ensaio de cena c/ coro 15/18h00 Ensaio de cena c/ coro 19h30/22h30 Técnica	PALCO 10/13h00 Ensaio de cena c/ coro 15/18h00 Ensaio de cena c/ coro 19h30/22h30 Técnica SALÃO NOBRE 14h30/17h30 Leituras Orquestra	PALCO 10/13h00 Ensaio de cena c/ coro 15/18h00 Ensaio de cena c/ coro 19h30/22h30 Técnica	PALCO 10h30/12h30 Técnica 15h/19h Antepiano	Palco 10/13h - 15/18h Orquestra e Cena 19h30/22h30 Técnica		
Segunda 25/05	Terça 26/05	Quarta 27/05	Quinta 28/05	Sexta 29/05	Sábado 30/05	Domingo 31/05
Palco 10/13h - 15/18h Orquestra e Cena 19h30/22h30 Técnica	PALCO 10/13h - 15/18h Orquestra e Cena 19h30/22h30 Técnica	PALCO 10h30/12h30 Técnica 15h Geral	Eventuais Correções Técnicas 14h30 - 17h30 Sala de	Palco 20:00 1ª Récita		Palco 16:00 2ª Récita
Segunda 01/06	Terça 02/06	Quarta 03/06	Quinta 04/06	Sexta 05/06	Sábado 06/06	Domingo 07/06
2ª Récita	Palco 20:00 3ª Récita		Palco 20:00 4ª Récita		Palco 20:00 5ª Récita	

Nota: O Luis Rodrigues pede se possível, para ter as segundas e terças livres.

Figura 28 – Tabela de trabalho na ópera *The Rake's Progress*

Agradecimentos Rake's

Epílogo – Colocar Rampa + Tirar Cais

Formar – **CORO c/ Maestro e Figuração** à frente

Final Epílogo – Black Out – Abre o Pano

Formar Solistas:

Baba - Nick – Tom – Anne - Trulove ↓↑ 1 X todos

← Saem Esquerda

Figuração – avança ↓ agradece e → vai para a Dta.

CORO + Maestro ↓↑

→ Entram Solistas, agradecem ao ½ e colocam-se:

- Keeper
- M. Goose
- Sellem
- Trulove
- Baba
- Nick
- Anne
- Tom

Goose-Trul.-Nick-Anne-Tom-Baba-Sellem-Keeper ↓↑ todos

Tom + Maestro → 1 X todos ↓↑

Anne + Rui → 1 X todos ↓↑

Figura 29 – Planeamento dos agradecimentos na ópera *The Rake's Progress*

Anexo 2 – Protocolo de acordo entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos



Modelo PEC.02

PROTOCOLO DE ACORDO ENTRE A FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS E OPART, E.P.E – TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

A entrada em vigor do Processo de Bolonha adotou novos modelos de organização do ensino superior. Esta organização implica, entre outras, um sistema baseado no desenvolvimento de competências.

Neste sentido, os estudantes do 2º ciclo (cursos de Mestrado), na componente não letiva do curso, podem realizar um estágio que garanta o desempenho de funções de carácter profissional relevantes e envolvam a aplicação prática de conhecimentos teóricos e práticos adquiridos na parte curricular do Mestrado.

O estágio deverá ter lugar numa instituição pública, privada, cooperativa ou associativa, cujo objeto social ou estrutura, integre Departamentos que se enquadrem na área do saber do Mestrado.

Entre a **Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa**, abaixo designada abreviadamente por **FCSH/NOVA**, sita na Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, pessoa coletiva 502 151 595, neste ato representada pelo seu Subdiretor, por delegação de competências, Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, figurando como **1º outorgante** e a **OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos**, sita na Rua Serpa Pinto nº 9 1200-442 Lisboa pessoa coletiva 508180457, figurando como **2º outorgante** e neste ato representado(a) pelo Sr. Bernardo Korth Brandão Azevedo Gomes, Director de Cena do TNSC, é celebrado o presente protocolo, que tem por objetivo estabelecer as condições em que o **aluno(a) Joana Venda Machado Cordeiro** do curso de **Mestrado em Artes Cénicas** da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa ministrado por esta instituição, nº de aluno **17948**, frequentará um estágio na OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos, nos termos e nas cláusulas que estipulam e reciprocamente aceitam: -----

Artigo 1º

O 2º outorgante, compromete-se a promover um estágio curricular na OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos, sita na Rua Serpa Pinto nº 9 1200-442 Lisboa, na área da Direcção de Cena. -----

Artigo 2º

O estágio tem de ser enquadrado por um plano de estágio definido, em colaboração, pelo responsável indicado pelo 2º outorgante e aceite pelo 1º, por um orientador da FCSH pertencente ao quadro docente do Mestrado e pelo aluno(a). Cabe ao docente a validação da correspondência do plano de estágio aos objetivos que foram atribuídos ao aluno como componente não letiva para a obtenção do grau de mestre. -----

Artigo 3º

No final do estágio, o estagiário deverá apresentar ao 1º Outorgante um relatório que compreenderá uma reflexão crítica e informada da atividade realizada no seu âmbito, de acordo com os parâmetros estabelecidos no regulamento interno da componente não letiva do curso de mestrado.

Durante a sua elaboração, este deve ter um acompanhamento tutorial pelo orientador de **16 horas** presenciais na FCSH.

O relatório, quando finalizado, deve ser acompanhado por um parecer do responsável pelo estágio na instituição de acolhimento. -----

Artigo 4º

O estágio não determina o surgimento de qualquer relação jurídica entre o(a) estagiário(a) e o 2º outorgante, não se estabelecendo com o seu início e subsistência qualquer vínculo laboral ou de prestação de serviço. -----

Artigo 5º

O estagiário não é assim, trabalhador da OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos, nem o 2º outorgante entidade patronal relativamente àquele, pelo que não tem o mesmo nenhum dos direitos conferidos aos vinculados através de contrato de trabalho. O estagiário expressamente reconhece e aceita tal circunstância para todos os efeitos legais. -----

Artigo 6º

O estágio terá uma duração de **três meses**, com início previsto em **25 de Fevereiro de 2015**, com um total de **400 horas** de acordo com o regulamento do curso de Mestrado em **Artes Cénicas**. -----

Artigo 7º

Em caso de força maior e devidamente justificado, o 2º outorgante reserva-se o direito de interromper ou extinguir o estágio, sem que desse facto decorra para o 1º outorgante ou para o estagiário o direito a qualquer reclamação ou indemnização. -----

Artigo 8º

O estagiário, durante e após o estágio, obriga-se a manter sigilo rigoroso quanto às informações utilizadas que o 2º outorgante entender não tornar públicas, sob pena de ressarcimento ao 2º Outorgante de quaisquer prejuízos causados. -----

Artigo 9º

O 2º Outorgante não se responsabiliza, durante o período de estágio, por quaisquer acidentes sofridos pelo estagiário resultantes quer do contacto com meios utilizados, quer do transporte em viaturas do serviço, dado que se verifica a cobertura daqueles riscos através do seguro de acidentes pessoais facultado pelo 1º Outorgante. -----

Artigo 10º

O 2º outorgante facultará ao estagiário o direito à utilização das suas cafetarias e refeitório nas condições estabelecidas com os trabalhadores. -----

Artigo 11º

O estagiário obriga-se a respeitar as regras de funcionamento internas da instituição de acolhimento. -----

Artigo 12º

O 2º Outorgante tem o direito opcional de remunerar o estagiário e participar nas despesas de transporte e refeição do mesmo.

O estagiário receberá uma bolsa de estágio paga pelo 2º Outorgante, que contempla um valor de um subsídio de alimentação diário, no montante de 4,27€, por cada dia em que o período de voluntariado seja superior a 5 horas.

Artigo 13º

Os outorgantes reconhecem que o estágio, objeto deste protocolo, constitui parte integrante do Curso de Mestrado em **Artes Cénicas** da FCSH/NOVA -----

Lisboa, 17 de Março de 2015.

O 1º Outorgante:

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA


Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, Subdirector

O 2º Outorgante:

OPART, E.P.E – Teatro Nacional de São Carlos


Dr. Bernardo Korth Brandão Azevedo Gomes

O Estagiário:

O ESTAGIÁRIO


Joana Cordeiro

Anexo 3 – Ficha do estagiário

1.1. DADOS DO ALUNO/ESTAGIÁRIO

Nome Completo	JOANA VENDA MACHADO CORDEIRO	
Data de Nascimento	23/05/1987	
Número de Aluno	17948	
Nome do Curso	ARTES CÉNICAS	
Departamento do Curso	ARTES CÉNICAS	
Contactos do Aluno/Estagiário (telemóvel/e-mail/ morada)	Telemóvel	916102849
	E-mail	JOANA.VENDA.CORDEIRO@GMAIL.COM
	Morada	R. EDUARDO COELHO 99, 1º ESQ. 1200-166 LISBOA

1.2. DADOS DO ESTÁGIO

Data de início e fim do estágio	25 DE FEVEREIRO DE 2015 até 3 DE JUNHO DE 2015	
Duração total do estágio (Meses e Carga Horária total)	Nº de Meses:	3 MESES
	Carga Horária total:	400 H
Professor orientador na FCSH (estágios curriculares)	PROF. CLÁUDIA MADEIRA	
Orientador externo (Fundação Gulbenkian)	DR. OTELO LAPA	

1.3. DADOS DA ENTIDADE PROMOTORA DO ESTÁGIO

Nome da entidade	OPART, E.P.E. – TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS
------------------	---

Nome do responsável pela entidade	DR. NUNO PÓLVORA	
Nome e função do orientador profissional na entidade	Nome	BERNARDO KORTH BRANDÃO AZEVEDO GOMES
	Função	DIRETOR DE CENA
Contactos (telefone/fax/e-mail/URL/morada)	Telefone	963220617
	Fax	-
	E-mail	BERNARDO.AZEVEDOGOMES@SAOCARLOS.PT
	URL	-
	Morada	R. SERPA PINTO Nº9 1200-442 LISBOA

PLANO DE ESTÁGIO

Objectivo geral:

Assistência de direção de cena na Temporada lírica do Teatro Nacional de São Carlos:

- Ópera “La Cenerentola”, encenação de Paul Curran e direção musical de Pedro Neves *

- Ópera “The Rake’s Progress”, encenação de Rui Horta e direção musical de Joana Carneiro *

*com a participação do Coro do Teatro Nacional de São Carlos e da Orquestra Sinfónica Portuguesa

Objectivos específicos:

- Reflexão teórica acerca do trabalho do diretor de cena e respectiva

problematização de conceitos;

- Sistematização da experiência como assistente de direção de cena – O trabalho nos ensaios e nos espetáculos;

- Análise dos guiões de cena dos espetáculos

- Problematização da prática da aprendizagem de conhecimentos técnicos e artísticos

ESTRUTURA DO RELATÓRIO DE ESTÁGIO

PALAVRAS – CHAVE: estágio; Teatro Nacional de São Carlos; direção de cena; diretor de cena; *backstage*.

ÍNDICE

Introdução

Capítulo I

Caracterização da Instituição

Capítulo II

Reflexão teórica: O trabalho do diretor de cena, um *métier* artístico?

Capítulo III

O Projeto de estágio

1 Ópera *La Cenerentola*

1.1 Período de ensaios

1.2 Espetáculos

2 Ópera *The Rake's Progress*

2.1 Período de ensaios

2.2 Espetáculos

3 Análise crítica

Considerações finais

Bibliografia e outras fontes

Abreu, Miguel *et al* (2006), *Guia da artes visuais e do espetáculo*, Lisboa: Instituto das Artes / Ministério da Cultura.

Benevides, Francisco da Fonseca (1883), *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa*, Typographia de Ricardo de Sousa & Sales

Bond, Daniel (1991), *Stage Management, a gentle art*, A&C, LONDON

Goffman, Ervin (1959), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Relógio d'Água

Hoggett, Chris (2001), *Stage Crafts*, A & C Black Publishers Limited

Ionazzi, Daniel A. , *The Stage Management Handbook*, ed. Betterway Pub.,

Kelly, Thomas A. (2009), *The Back Stage Guide to Stage Management*, Back Stage Books

Mascarenhas – Mateus, João e Vargas, Carlos (2014), *São Carlos, um teatro de ópera para Lisboa, Património e arquitectura do Teatro Nacional de São Carlos*, INCM e Teatro Nacional de São Carlos

Menear, Pauline e Hawkins, Terry (2003), *Stage Management and Theatre Administration*, Phaidon Press Limited

Roose – Evans, James (2002), *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge

Salavisa, Jorge (2012), *Dançar a vida*, D. Quixote

Vieira de Carvalho, Mário (1993), *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Sitiografia

<http://www.stagemanagers.org/>

<http://www.wikipedia.org/>

www.stagemanagementassociation.org/

Glossário

Anexos

Anexo 4 – Relatório de avaliação do estágio

OPART Organismo de Produção Artística, EPE




RELATÓRIO DE AVALIAÇÃO

ESTÁGIO DE JOANA CORDEIRO
DEPARTAMENTO DE DIRECÇÃO DE CENA
TNSC
MARÇO / MAIO DE 2015

O calendário permitiu à estagiária acompanhar duas produções de características distintas. A reposição de uma produção alugada, como foi o caso da ópera *La Cenerentola* de Rossini, e uma nova produção do TNSC de *Rake's Progress* de Stravinsky para a temporada 2014/2015. Estas produções sendo distintas nos modelos possíveis de uma casa de ópera (a reposição e a nova produção), possibilitaram o contacto directo e participativo com dois tipos de espectáculo. *La Cenerentola* com encenação de Paul Curran, estreada em 2003 no Teatro San Carlo de Nápoles, consiste num espectáculo que tecnicamente se caracteriza pela utilização de um cenário assente em padrões mais clássicos. Paredes, portas, janelas, painéis e colunas são movimentados manualmente não só pela técnica como por figurantes que entram em cena para as sucessivas mutações de cénicas. No caso de *Rake's Progress* com encenação de Rui Horta assistiu-se a todo um outro processo. Iniciado com a apresentação da concepção do projecto, maquete e figurinos e o desencadear de todo um processo criativo de montagem, inerente a um espectáculo de raiz. Por sua vez esta nova produção contrastou com a anterior ao nível da opção estética, neste caso mais contemporânea.

A estagiária formou equipa com os elementos da Direcção de Cena na qualidade de Segundo Assistente. Nas duas produções esteve presente desde o primeiro ensaio, podendo assistir a todos os procedimentos da Direcção de Cena na Ópera e avaliar as diferentes fases por que passa o espectáculo de ópera, desde a montagem até ao dia da última récita. Sendo pontual, foi com empenho e interesse que abraçou uma função tão plurifacetada quanto a exigida a um assistente de Direcção de Cena. Integrou facilmente a equipa e estabeleceu de imediato bom relacionamento com todos os colaboradores do S.Carlos. Demonstrou curiosidade em conhecer os vários organismos que compõem esta casa de ópera desde os técnicos, administrativos e artísticos, e em entender os seus mecanismos. Estabeleceu uma comunicação próxima e directa deixando transparecer, vontade e conhecimento, do trabalho em equipa. Esteve à altura das funções que lhe foram solicitadas demonstrando à vontade na leitura de partitura e nas “deixas” de entradas em cena (coro, solistas e figuração). Revelou capacidade de organização e responsabilidade.

O Estágio correu da melhor forma, deixando a estagiária gratas recordações. Pelo o que ficou dito, entendo que terá sido bastante enriquecedor ter participado, durante aquele período, na vida do TNSC.


Bernardo Azevedo Gomes)
(Director de Cena TNSC)

Lisboa, 30.9.2015